

---

■ ROMAN SOSNOWSKI

## KILKA UWAG O POEZJI KATULLUSA W PRZEKŁADZIE GRZEGORZA FRANCAZAKA

---

Po co tłumaczyć dzisiaj rzymskich klasyków? To pytanie jest tylko pozornie prowokacyjne: prawdopodobnie każdy, kto zajmuje się tłumaczeniem rzymskiej poezji, musi sobie je zadać. A odpowiedź nie pozostaje bez wpływu na sposób tłumaczenia.

Czas, kiedy przekład miał być pomocą w zrozumieniu oryginału, bezpowrotnie minął. Łacina – nie miejsce tu, żeby nad tym boleć – przestała być skarbnicą kultury, z której wszyscy czerpią pełnymi garściami.

Zabrzmi może jak herezja twierdzenie, że oddalenie łaciny od francuskiego jest nieporównywalnie większe niż oddalenie polskiego od francuskiego. A jednak, o ile takie twierdzenie nie jest prawdziwe z punktu widzenia językoznawcy badającego pokrewieństwa językowe, o tyle językoznawca kognitywista przyzna, że skrypty kulturowe i schematy polskie i francuskie wykazują więcej podobieństw niż skrypty kulturowe i schematy francuskie i łacińskie. Powód jest w gruncie rzeczy banalny: czas to znacznie trudniejszy przeciwnik niż odległość geograficzna.

Autor przekładów Katullusa staje więc przed nie lada wyzwaniem. Z jednej strony musi w swoim tekście uzasadnić powstanie nie pierwszego przecież przekładu klasyka rzymskiej poezji, a z drugiej powinien napisać tekst „klasyczny”<sup>1</sup>. Grzegorz Franczak tę pułapkę omija – podchodzi do tłumaczenia poezji Katullusa bez przesadnego pietyzmu.

<sup>1</sup> Używam słowa *klasyczny* w znaczeniu „wzorcowy, typowy, a równocześnie tradycyjny”.

## Egzotyzyzm czy udomowienie?

Twórca przekładu w mniej lub bardziej uświadomiony sposób wybiera strategię wobec rozmaitych elementów kulturowych, które są odmienne w kulturze oryginału i w kulturze docelowej. Wybory, przed jakimi staje tłumacz, można wedle terminologii Venutiego sprowadzić do strategii egzotyzyzmu bądź udomowienia. W przypadku poezji łacińskiej sprawa dodatkowo się komplikuje, ponieważ wybór egzotyzyzmu lub udomowienia dotyczy również formalnych wyznaczników poezji. Wiersze rzymskich, oparte na rytmie i wykorzystujących długość samogłosek do budowy stóp metrycznych, nie można bezpośrednio naśladować w językach pozbawionych rozróżnienia długości samogłosek i charakteryzujących się akcentem ekspiratorycznym, a nie muzycznym. Tak więc jednym z pierwszych przejawów wyboru strategii jest użycie zrytmizowanego białego wiersza lub też rymowanych strof.

Jednak ta dość oczywista kwestia formalnej strony poezji to nie wszystko. Wyobraźmy sobie kolację w Rzymie. Składające się na scenę posiłku elementy są w tradycji rzymskiej inne niż obecnie: miejsce to zawsze dom jednego z uczestników; gospodarz występuje w głównej roli, potrawy spożywa się w pozycji leżącej, pije się wino rozcieńczone wodą, istnieje zwyczaj obdarowywania gości. Ten sam posiłek w naszym kręgu kulturowym może odbywać się w restauracji lub w domu, wszyscy siedzą, czerwonego wina z pewnością się nie rozcieńcza, raczej nie wchodzi w grę prezenty dla gości. Nie wspomnę o zgoła odmiennych upodobaniach kulinarnych. Podobnie ma się rzecz niemal z każdą codzienną czynnością, nie mówiąc już o sprawach trudniejszych, jak różnice w pojmowaniu małżeństwa, homoseksualizmu, śmierci, samobójstwa, władzy, którym poświęcono niejedno dzieło.

Jak więc doświadczenie rzymskie przełożyć na skrypty kulturowe zrozumiałe dla współczesnego odbiorcy tekstu? Jeszcze kilkadziesiąt (a może kilkanaście) lat temu, obok schematów współczesnych prawie każdy wykształcony czytelnik miał do dyspozycji antyczne klucze interpretacyjne (dodajmy: mniej lub bardziej poprawne) uzyskane dzięki wieloletniej szkolnej edukacji, która w dużej mierze polegała na przyswajaniu kultury antyku i poszukiwaniu śladów tejże kultury w literaturach narodowych. Była to swego rodzaju dyglosja kulturowa<sup>2</sup>, której nieko-

<sup>2</sup> Współcześnie pewien rodzaj dyglosji kulturowej tworzy się z udziałem kultury anglosaskiej, choć dotyczy zapewne wyłącznie kultury popularnej. Jest to swoiste odwrócenie dyglosji klasycznej.

nieczne musiała towarzyszyć znajomość języków klasycznych. Na tej dyglosji mógł się opierać tłumacz poezji łacińskiej.

Istniał cały szereg uznanych ekwiwalentów, oczywistych dla szerokiego grona odbiorców. Dziś są one dostępne dla stosunkowo nielicznych czytelników. Naturalnie, antyczny kod kulturowy nie zanikł zupełnie, ale aby dotrzeć do potencjalnie szerokiej rzeszy odbiorców, tłumacz powinien korzystać z niego oszczędniej i w mniejszym stopniu posługiwać się techniką uznanych ekwiwalentów, które uznane po prostu już nie są.

Ten nieco przydługi wstęp miał za zadanie usprawiedliwić to, że czytając nowe tłumaczenie Katullusa pióra Grzegorza Franczaka, zwróciłem uwagę przede wszystkim na techniki tłumaczeniowe zastosowane w przekładzie elementów nacechowanych kulturowo. Temu zagadnieniu chciałbym poświęcić zasadniczą część mojego omówienia.

## Techniki tłumaczeniowe elementów kulturowych

Tłumaczenie elementów nacechowanych kulturowo niesie szczególnie wiele niebezpieczeństw i trudności. Ogólne podejście nakierowane czy to na egzotyzację, czy to na udomowienie<sup>3</sup>, przejawia się w zastosowaniu rozmaitych technik dla odtworzenia skryptów kulturowych i schematów oryginału. Wydaje się, że nie ma tu technik całkowicie neutralnych.

Oparta na pracach Newmarka (Newmark 1988) klasyfikacja Hejwowskiego może być wygodnym punktem wyjścia naszych rozważań. Posłużymy się więc dziewięcioma kategoriami, które znajdujemy w pracy *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu* (Hejwowski 2004: 76–83), dodatkowo umieszczając je na osi egzotyzacja – udomowienie.

a) **Reprodukcja bez objaśnień**: obcy element kulturowy jest prezentowany bez żadnych ułatwień, zwykle gdy w języku oryginału mamy do czynienia z neologizmem lub z wyrazem, który pochodzi z jakiegoś innego języka (np. wtręty obcojęzyczne, choćby greka w tekstach łacińskich), lub też z tytułem jakiegoś utworu. Jest to oczywiście technika bliższa strategii egzotyzacji niż udomowienia. Jej przykładem jest używanie

<sup>3</sup> Używam tych terminów, które wydają się trafne, o ile pojmowane są jako dwa bieguny swoistego *continuum*. Hejwowski (2004: 94) krytykuje te sformułowania, postulując powrót do staroświeckiego terminu *wierność*, którą rozumie jako wierne odtworzenie bazy kognitywnej i bazy wypowiedzi.

w polskich tekstach słów typu *macho*, *głasnost*, które zresztą zrobiły międzynarodową karierę (Katan 1999: 81). W tłumaczeniu utworów Katullusa zauważamy ją np. we fragmencie *do Serapeum pojedę – nam volo ad Serapim deferri* (utwór 10), czy *pimplejska góra – Pipleium montem* (105). Ani *Serapeum* (świątynia Serapisa), ani *góra pimplejska* (góra Muz w Pierii) nie są powszechnie znanymi terminami.

b) **Reprodukcja z objaśnieniami**, najczęściej realizowana w formie przypisów; w tłumaczeniu literackim to trochę jak wyjaśniony dowcip. Musi być stosowana z umiarem, bo są tu zarówno ograniczenia techniczne, jak i ryzyko zniweczenia zamysłu autora. Wedle słów Hejwowskiego „coś, co wymaga objaśnień, nie może równocześnie służyć do nawiązywania nici porozumienia z czytelnikiem” (Hejwowski 2004: 78). W poezji trudno jest zastosować reprodukcję z objaśnieniami z obu powyższych powodów; bardziej nadawałaby się do tłumaczenia filologicznego. Ponieważ jednak autor przekładu Katullusa chce dotrzeć do współczesnego czytelnika, w zasadzie nie korzysta z tej techniki, która w oczywisty sposób lepiej wpisuje się w strategię egzotyzacji.

c) **Tłumaczenie syntagmatyczne bez objaśnień**, przy cytatach czy innych elementach kulturowych najczęściej gubi aluzje i skojarzenia, które zwykle wychwytuje czytelnik oryginału. Jest to popularna technika, którą trzeba prawdopodobnie umieścić w centralnym miejscu dwubiegowego *continuum*: egzotyzacja – udomowienie. Z jednej strony mamy tu wyraźne dostosowanie do języka docelowego przez dobór słownictwa rodzimego, a z drugiej – nowe sformułowanie, dotychczas niewystępujące jako związek frazeologiczny czy jako wyrażenie nacechowane kulturowo. W języku docelowym może się więc wytworzyć nowa jakość „inspirowana” oryginałem; to zbliża tłumaczenie syntagmatyczne do biegu na egzotyzacji.

W tłumaczeniu wierszy Katullusa dokonanych przez Franczaka przykładem są *setabskie chustki – Saetaba sudaria* (utwór 12) (od Setabis, obecnie Xàtiva, miasta w Hiszpanii słynącego z produkcji wysokiej jakości tkanin lnianych). Oczywiście wyrażenie to u współczesnego czytelnika nie może wywołać skojarzeń, jakie wywoływało u Rzymianina z czasów Katullusa. Niemniej ogólny sens nawet bez dodatkowych wyjaśnień jest łatwo uchwytny: chodzi o chustki wysokiej jakości.

Utwór 2b to wyszukane porównanie, którego jednym członem jest opis Atalanty. Niewątpliwie nawiązanie do mitu było łatwo rozpoznawalne dla czytelnika rzymskiego, ale nie jest takie dla czytelnika polskiego.

Tam gratum est mihi quam ferunt puellae  
pernici aureolum fuisse malum

Tak mi to miłe jak chyżej dziewczynie  
złote jabłuszko

Nawet jednak bez jednoznacznej identyfikacji postaci utwor, przetłumaczony syntagmatycznie, broni się doskonale, ponieważ jasny przekaz dosłowny i metaforyczny wyraźnie podpowiada intencję autora.

Poszczególne użycia tłumaczenia syntagmatycznego lub nadmiar tej techniki mogą też dowodzić słabego zrozumienia oryginału i być swoistą pułapką dla tłumacza niezwracającego dostatecznej uwagi na warstwę kulturową tłumaczonego tekstu.

d) **Tłumaczenie syntagmatyczne z objaśnieniami** to technika bardzo podobna do poprzedniej. Ze względu na dodane objaśnienie bezpośrednio wskazuje na element kulturowy jako element obcy, a równocześnie jest techniką bezpieczną, bo właściwie zmusza odbiorcę do przyswojenia „kultury” tekstu źródłowego. Trudno ją jednak stosować w poezji, gdzie zwięzłość jest koniecznością. Czasem, jak w podanym wyżej przykładzie: *Saetaba sudaria* – *setabskie chustki*, można by dodać wyjaśniający przypis dolny.

e) **Uznany ekwiwalent** jest podstawową techniką stosowaną przy tłumaczeniu nazw instytucji, organizacji, wielu nazw geograficznych i nazwisk niektórych sławnych ludzi. Technikę uznanego ekwiwalentu, zdecydowanie bliższą udomowieniu niż egzotyzacji, wykorzystuje się również, gdy tłumaczony utwór zawiera cytaty z innych dzieł. Obowiązkiem tłumacza jest wtedy sięgnięcie do już istniejącego przekładu.

Uznany ekwiwalent pojawia się w omawianym tu tłumaczeniu Katullusa w imionach własnych: *Azyniuszu* – *Asini* (12), *Kupidyny* – *Cupidines* (13), *Pollion* – *Pollio* (12).

f) **Ekwiwalent funkcjonalny** to zastąpienie nazwy (lub aluzji do) zjawiska lepiej znanego w kulturze wyjściowej nazwą (lub aluzją do) zjawiska lepiej znanego w kulturze docelowej. Jest to typowa technika prowadząca do powstania efektu udomowienia.

Hejrowski (2004: 82) słusznie przestrzega przed nadużywaniem tej metody, cytując tłumaczenia, w których *ruskie pierogi* stały się *ravioli*, a *chodzić na religię* przełożono jako *go to Sunday school*. Jednak ten sam autor przytacza sporo pozytywnych przykładów tego rozwiązania.

W omawianych tłumaczeniach ekwiwalentem funkcjonalnym jest: *Adriatyk* zwie się *Adhiatykiem* zamiast *iam non Ionios esse sed Hionios*

(84)<sup>4</sup>. Podobnie za ekwiwalent funkcjonalny można uznać zmianę cech wymowy Ariusza. W oryginale mamy wymowę z aspiracją, w tekście polskim takich szczególnych cech jest kilka: aspiracja, podwojenie „s” i podwojenie „k”. Co najważniejsze, intencja autora: ośmieszenie pretensjonalnej wymowy, została w tłumaczeniu oddana przekonująco.

Kolejny przykład to *sella in curuli sedet Nonius* (52), przetłumaczone jako *edylem został Noniusz*. Dla polskiego czytelnika bardziej zrozumiałe jest jednoznaczne określenie urzędu Noniusza niż wymagające większej znajomości realiów, a dosłowne tłumaczenie: *Noniusz zasiada na krześle kurialnym*.

Dyskusyjnym przykładem ekwiwalentu funkcjonalnego jest *ipsa olera olla legit* (94), przetłumaczone jako *ciągnie sasa do lasa*. Powiedzenie łacińskie, w dosłownym tłumaczeniu: „garnek sam sobie wybiera warzywa”, oznaczające, że ktoś lub coś działa na swoją korzyść, w kontekście, w którym pojawia się u Katullusa, może zostać zinterpretowane jako „ciągnie wilka do lasu”. I taki właśnie ekwiwalent funkcjonalny byłby na pewno do zaakceptowania. Dalsza przeróbka, wymuszona poszukiwaniem rymu, stylistycznie niezręczna i będąca niekonsekwentnym pomieszczeniem dwóch powiedzeń, budzi moje wątpliwości.

g) Użycie **hiperonimu**, czyli terminu ogólniejszego, prowadzi do zagubienia jakiejś części obrazu świata utrwalonego w oryginalnym wyrażeniu czy sformułowaniu. Wynikające stąd spłaszczenie tekstu, charakterystyczne dla tej techniki bliższej udomowieniu, można jednak usprawiedliwić w sytuacji, gdy inne metody dają gorsze rezultaty. W tekście Franczaka jest kilka takich przykładów. Zamiast konkretnego typu wiersza: *hendecasyllabos trecentos* (12) mamy sformułowanie ogólne: *trzystu podobnych wierszyków*.

Mamy tutaj też jedno użycie **hiponimu**, czyli terminu bardziej szczegółowego, zamiast terminu ogólniejszego: *Rzymaninie* jako tłumaczenie *unus Italorum* (1). Trzeba jednak zauważyć, że *Rzymianin*, choć jest formalnie hiponimem słowa *Italus*, jest w gruncie rzeczy sformułowaniem o wiele bardziej znanym.

h) **Ekwiwalent opisowy** to podstawienie definicji lub opisu zamiast terminu, który trudno wyrazić uznanym ekwiwalentem – rozwiązanie niezłe przy jednorazowym wystąpieniu terminu w utworze. Ekwiwalenty

<sup>4</sup> Ale może jest to coś więcej: Rzymianie w czasach Katullusa uznawali południową część dzisiejszego Adriatyku za część Morza Jońskiego. Jak z tego wynika, tłumacz bardzo wnikliwie przyjrzał się realiom starożytnym.

opisowe są często używane w słownikach dwujęzycznych do wyjaśnienia terminów kulturowo nacechowanych (Katan: 81). W tłumaczeniu poezji ekwiwalent opisowy, bliższy egzotyzacji, niezbyt dobrze się sprawdza (wyjątkiem będzie przekład filologiczny), stąd i w przekładzie Franczaka jest prawie nieobecny. Pojawia się w utworze 105, ale *Musae – Apollo córy* to ekwiwalent opisowy, który nie wynika z braku innych rozwiązań, lecz został wybrany dla zachowania rytmu.

i) **Opuszczenie** – technika udomowiająca, a właściwie powstrzymanie się od zastosowania jakiejkolwiek techniki – powinno być ostatecznością. Krytycy przekładu z lubością wyszukują tłumaczom opuszczenia zubażające oryginał. Tym niemniej Katan podaje ciekawe przykłady na to, że opuszczenie może, paradoksalnie, przywracać sens oryginału (Katan 1999: 99). W poezji drobne opuszczenia bywają niezbędne. Takim koniecznym opuszczeniem jest rezygnacja z bogatej metryki łacińskiej, zresztą w przekładzie Franczaka niecałkowita, bo większość przetłumaczonych utworów jest rytmizowana.

Lektura tego nowego przekładu Katullusa pozwala stwierdzić, że zarówno pod względem ilościowym, jak i jakościowym, stosowane techniki przechylają szalę na korzyść udomowienia, choć Franczak nie udomawia wierszy Katullusa w sposób naiwny i niekontrolowany.

## Kilka uwag o całości

Przekład Franczaka jawi się jako eklektyczny, daleki od wszelkiego dogmatyzmu. Świadczą o tym zarówno zastosowane techniki, o czym powyżej, jak i różne konwencje przyjęte przy tłumaczeniu poszczególnych utworów. Choćby sprawa rymów: niby ogólnie ich nie ma, wiersze za to są silnie rytmizowane, jednak w utworze 13 oraz 105 rymy występują konsekwentnie. W innych wierszach (12 oraz 10) rymy, użyte gdzieś tam (*forum – humoru, wyra – zdzira, zagadałaś – miała*) służą uwypukleniu pewnych elementów.

Wiele utworów Katullusa wybranych przez tłumacza obfituje w wyrażenia potoczne, a czasem ocierające się o wulgarność. Dobrym przykładem jest utwór 10. W oryginale pojawiają się m.in. *irrumator, scortillum, cinaedus*. Franczak świetnie rozgrywa ten aspekt: nie ogranicza się do oddania łacińskich wulgaryzmów odpowiednimi wulgaryzmami polskimi, ale w całym tekście używa słownictwa dostosowanego do

charakteru utworu – frywolnej opowiadki o spotkaniu znajomych, napisanej żywym, realistycznym językiem. Stąd w tekście tłumaczenia: *bujda wierutna, zasSPANować, wyro, wysępić*. Można by mieć zastrzeżenia do sformułowania *żel do włosów*. Co prawda, wywołuje ono pożądaną efekt komiczny, ale *żel do włosów* to anachronizm. Jest to niewątpliwie próba podwójnego (dosłownego i przenośnego) przekładu wyrażenia łacińskiego (*caput unctius referre*), które oznacza wzbogacenie się, a dosłownie: wyniesienie tłustszej, czyli namaszczonej olejkami i maściami, głowy (zresztą znamy je tylko z tego wiersza Katullusa). Wydaje się to jednak nadmierną dowolnością w skądinąd przekonującym tłumaczeniu.

Tłumacz zwrócił szczególną uwagę na to, żeby tekst przyjemnie się czytało. Nie uległ naturalnej przy tłumaczeniu poezji pokusie, żeby dla celów rytmicznych czy dla rymu wprowadzić rozbudowane inwersje lub nienaturalny szyk. Ta przejrzystość tłumaczenia (widoczna szczególnie w utworze 13) może zostać uznana za uproszczenie w stosunku do oryginału, lecz mnie wydała się zdecydowaną zaletą. Oczywiście jest to jakaś ucieczka od dosłowności składniowej i rodzaj zdrady oryginału, ale zdrady przemyślanej, uzasadnionej naturą języka łacińskiego oraz konwencjami poetyckimi: rzymską i polską, różniącymi się tolerancją dla „udziwnień” składniowych.

Krótki przegląd technik tłumaczeniowych zakończę odpowiedzią na zadane na początku pytanie: po co tłumaczyć dzisiaj rzymskich klasyków?

Po co? Bo poezja łacińska może być zabawą, bo potrafi wzruszyć, bo jest po prostu ciekawa, nawet gdy mówi o sprawach i osobach dalekich i pewnie czytelnikowi nieznanych. Przynajmniej taką odpowiedź dało mi to, moim zdaniem udane, tłumaczenie Katullusa.

## Bibliografia

- Catullus. 1973. *Carmina*, red. R. Mynors, Oxford: Oxford University Press.
- Katullus. 1956. *Poezje*, przeł. Anna Świderkówna, Wrocław/Kraków: Ossolineum.
- Hejwowski K. 2004. *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Warszawa: PWN.
- Katan D. 1999. *Translating Cultures. An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*, Manchester: St. Jerome Publishing.
- Korpanty J. (red.). 2001. *Słownik łacińsko-polski*, Warszawa: PWN.



- Lewis C.T., Short C. A *Latin Dictionary*, <http://www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/resolveform?lang=Latin>.
- Newmark P. 1988. *A Textbook of Translation*, New York: Prentice Hall.
- Nida E.A. 1964. *Toward a Science of Translating*, Leiden: Brill.
- Pisarska A., Tomaszewicz T. 1998. *Współczesne tendencje przekładowe*, Poznań: UAM.
- Venuti L. 1995. *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London/New York: Routledge.

The article reviews methods (according to the classification proposed by Krzysztof Hejwowski) of translating cultural elements as used by Grzegorz Franczak in his Polish version of *Carmina Catulli*. It is argued that the cultural distance between Latin and Polish is more evident than any difference between modern language cultures. In these circumstances it is necessary to pay particular attention to translation of culture-bound terms and expressions, because misinterpretations may be a serious risk. As the analysis shows, Franczak addresses this issue very carefully and, as a consequence, an overall evaluation of his translation of Catullus' poems is highly positive.